

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Grau Amat, Carmen; Morros, Bienvenido, dir. Federico García Lorca y Ovidio.  
La casa de Bernarda Alba y el mito de Calisto. 2017. 29 pag. (836 Grau en  
Estudis d'Anglès i Espanyol)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/180135>

under the terms of the  license



RUBENS, Pedro Pablo (circa 1635): *Diana y Calisto*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

## Federico García Lorca y Ovidio: *La casa de Bernarda Alba* y el mito de Calisto

Carmen Grau Amat

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Estudios de Inglés y Español

Curso académico: 2016-2017

Tutor: Bienvenido Morros Mestres

**UAB**  
Universitat Autònoma  
de Barcelona

*Bienvenido Morros*

## Índice

1. Introducción .....	1
2. Metodología .....	1
3. Marco teórico: García Lorca y la tradición clásica .....	2
4. Análisis de <i>LCBA</i> y el mito de Calisto.....	8
4.1 Pepe el Romano y Júpiter .....	8
4.2 Adela y Calisto .....	12
4.3 M <sup>a</sup> Josefa y Calisto osa.....	15
4.4 La Osa Mayor .....	17
4.5 Bernarda y Diana .....	18
4.6 Angustias y Juno.....	21
5. Conclusiones .....	23
6. Bibliografía .....	25

## 1. Introducción

Ana María Dalí dijo en una ocasión sobre Federico García Lorca:

Me recomendó vivamente que no dejase de leer *Las Metamorfosis* de Ovidio, pues me dijo: «Ana María, ahí está todo». Y en efecto, desde que leí este libro, ha sido uno de mis preferidos y en muchas páginas revivo aún los comentarios que Federico me hizo sobre sus personajes y leyendas. (Rodrigo, 1984: 196)

El presente trabajo se propone analizar la obra de teatro *La casa de Bernarda Alba* (a partir de ahora *LCBA*) de García Lorca y el mito de Calisto según las *Metamorfosis* de Ovidio, con el objetivo de demostrar la posible influencia del poeta latino en Lorca. El origen del trabajo hay que buscarlo en el momento en que nos preguntamos por la función de los «*cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas*» (García Lorca, 2002: 116, Acto I) de la descripción inicial del interior de la casa de Bernarda Alba. Fue entonces cuando nos percatamos de la relación que guarda la obra lorquiana con esta historia de ninfas recogida en las *Metamorfosis*.

Según la versión de Ovidio del mito, Júpiter engañó a la hermosa ninfa Calisto cuando se encontraba apartada del cortejo de Diana y la dejó embarazada. Después de un tiempo, la diosa cazadora descubrió esta infracción de la castidad y expulsó a Calisto de sus dominios. Al nacer el hijo de Calisto, Arcas, la vengativa Juno la castigó metamorfoseándola en osa; años más tarde, Júpiter convirtió a Calisto y Arcas en la Osa Mayor y en la Osa Menor, respectivamente, para que ambos permanecieran unidos en el cielo. Este mito recuerda a una historia en la que una madre autoritaria vela por la pureza de sus hijas, entre las cuales una destaca por su belleza y otra por su herencia, pero que se verá amenazada por un varón que burla los muros de su casa y despierta las pasiones de las muchachas.

## 2. Metodología

Para lograr nuestro objetivo, el análisis de *LCBA* y el mito de Calisto se organizará en torno a los personajes principales de las dos obras. No se trata de una comparación, puesto que no partimos de la idea de que Lorca se haya basado en Ovidio para la escritura de su obra. No obstante, a través del análisis identificaremos los rasgos que guardan en común o las posibles reminiscencias de la tradición clásica en la obra de teatro de Lorca.

El mito de Calisto era ya popular en la Antigua Grecia, como lo manifiesta la tragedia *Helena*<sup>1</sup> de Eurípides. A pesar de que Lorca tenía un gran conocimiento de los autores trágicos, debió conocer el mito mediante las *Metamorfosis* de Ovidio, pues ha sido su principal fuente transmisora a lo largo de los siglos y es donde más desarrollada aparece la historia. Dado que Lorca seguramente no leyó la obra en latín, por fechas es probable que manejara la reimpresión de 1887 de la traducción al castellano de Pedro Sánchez de Viana; escrita en 1589 en verso, es la traducción que en el pasado ha gozado de un mayor renombre. Además, Lorca pudo encontrar esta edición<sup>2</sup> en la biblioteca de la Universidad de Granada, donde –según lo recuerda Mora Guarnido– completaba sus lecturas dejándose llevar por su inquietud literaria (García Montero, 2016: 127). Desafortunadamente, en la biblioteca personal de Lorca no se ha encontrado ninguna copia de las *Metamorfosis* para poder confirmar con total seguridad qué edición utilizó.

En nuestro análisis se empleará la edición de LCBA de 2002 de Allan Josephs y Juan Caballero, de manera que en las citas se indicará el acto y la página de dicha edición. En cuanto a las *Metamorfosis*, aunque en la versión original en latín el mito se encuentra en los versos 401-530 del Libro II, en la traducción de Viana aparece en los versos 667-899 del Libro II; en las citas indicaremos los versos y la página de esta versión en castellano de 1887. No obstante, antes de llevar a cabo el análisis hemos de tener en cuenta los estudios que se han realizado de la obra dramática de Lorca en relación con la tradición grecolatina.

### 3. Marco teórico: García Lorca y la tradición clásica

Como es bien sabido, el tema central de varias obras dramáticas de Lorca, como *Bodas de sangre*, *Yerma* o *Doña Rosita la Soltera*, procede de sucesos reales de la Andalucía de su tiempo. Según el propio Lorca, *La casa de Bernarda Alba* está asimismo inspirada en un hecho real:

Hay, no muy distante de Granada, una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña: Valderrubio. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía «doña Bernarda», una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas; pero las veía

---

<sup>1</sup> En esta tragedia dice Helena: «¡Oh, bienaventurada Calisto, doncella que en otro tiempo pusiste tus cuadrúpedos miembros sobre el lecho de Zeus en Arcadia! ¡Qué inmensa mejor fortuna que la de mi madre alcanzaste! Bajo la forma de fiera de miembros velludos –si bien con tu tierna mirada haces más agradable tu aspecto– te libraste de cargar con penas» (Esquilo, Sófocles y Eurípides, 2016: 1217, vv. 375-380).

<sup>2</sup> Tal y como lo explica García Montero (2016: 127), Lorca también podría haber sentido especial predilección por esta edición, porque «la visión de Sánchez de Viana, con su gusto por las frases largas y el hipérbaton, ofrece un Ovidio casi pregongorino».

pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre de negro vestidas. Ahora bien –prosigue–: había en el confín del patio un pozo medianero, sin agua, y a él descendía para espiar a esa familia extraña cuyas actitudes enigmáticas me intrigaban. Y pude observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible de cancerbero oscuro. Y así nació –termina diciendo– *La casa de Bernarda Alba*. (Morla Lynch, 2008: 134)

Se trata de la casa de Frasquita Alba, la cual en realidad era contigua y compartía el pozo con la casa de los tíos de Lorca, los Delgado García. Además de basarse en la casa de Frasquita para la de Bernarda Alba, la crítica sostiene –y personas cercanas a él, como su hermana Isabel García Lorca, lo confirman– que el escritor granadino se inspiró en tres mujeres diferentes de su propia familia para el personaje de M<sup>a</sup> Josefa, o en Pepe de la Romilla, novio de una de las hijas de Frasquita Alba, para el personaje de Pepe el Romano (Edwards, 1983: 322). Sin embargo, aunque estos personajes hayan sido creados a partir de personas reales<sup>3</sup>, no debemos ignorar su trasfondo cultural.

A pesar de que Lorca afirma que las mujeres de *LCBA* «son andaluzas por cuanto existen y las he visto en mi tierra granadina» (Morla Lynch, 2008: 134), estos personajes presentan un carácter universal. Lo cierto es que «un mismo suceso puede ser, narrado trivialmente, una trivialidad, pero puesto en un contexto adecuado de ideas y sentimientos y en una forma adecuada, puede convertirse en algo mucho más profundo e iluminador» (Rodríguez Adrados, 2006: 361). Así, como Rodríguez Adrados (2006: 358) explica, el teatro de Lorca «maneja un lenguaje literario, está muy lejos del costumbrismo, del dialecto popular y del folklore<sup>4</sup>: universaliza elementos que pueden ser locales en el origen, pero que son en realidad simplemente humanos». Además, para esta universalización hace uso de diferentes modelos literarios, tales como el teatro griego o las formas poéticas de Andalucía. Según Da Silva Filho (2014: 67), «el teatro moderno hereda del teatro antiguo temas universales comunes a toda la humanidad y los representa desde la perspectiva de su momento histórico, es decir, los actualiza», pues esta actualización es paralela a los cambios producidos en la sociedad. En

---

<sup>3</sup> Diferentes críticos han cuestionado el realismo de *LCBA*. Feal (1989: 87) señala que «bajo una apariencia de drama social que, (no sin cierta razón) nos fuerza Lorca a ver mediante el subtítulo o la advertencia inicial (“El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”), *La casa de Bernarda Alba* no se deja encasillar tan fácilmente». Por su parte, Edwards remarca que «lejos de suponer un triunfo del realismo, *La casa de Bernarda Alba* es un triunfo de la maestría dramática de Lorca» (1983: 367) y que el diálogo en esta obra, en prosa en su mayoría, «posee una engañosa apariencia de realismo» (1983: 371).

<sup>4</sup> La misma idea se aplica a su poesía, como manifiesta Martínez Nadal (1980: 62): «Otros, cegados, sin duda, por el brillo del ropaje exterior de la poesía lorquiana [...] atribuyen su éxito a un hábil empleo del folklore y de los tópicos andaluces, explicación que si fuera cierta o aplicable a toda su obra negaría e imposibilitaría la universalidad que pretenden explicar». González Vázquez (2006: 318) señala cómo la poesía lorquiana «transforma mágicamente la realidad, adquiriendo así el texto una dimensión trascendente». Cristóbal (2006: 186) declara que «en su poesía todo es plurivalente y equivalente: lo concreto adquiere dimensiones universales, lo abstracto y universal se concretiza, lo animal se humaniza, lo humano se transforma en fauna y flora».

relación con esta idea, Martínez Nadal (1980: 67) resalta cómo Lorca «puede vestir el mito con ropas de hoy y elevar lo cotidiano a categoría de mito».

Dado el trasfondo universal escondido bajo una apariencia realista, es preciso realizar una segunda lectura detenida de *LCBA*. Como Doménech (2008: 165) argumenta, la primera lectura de esta obra se centra en el conflicto social y humano planteado, mientras que la segunda lectura deberá fijarse en cómo el conjunto de símbolos diseminados en la obra dan lugar a nuevas significaciones. Doménech (2008: 164) piensa que el medio rural de las obras dramáticas lorquianas ha dado lugar a su denominación de «teatro rural», «dramas rurales» o «tragedias rurales». No obstante, resulta necesario ir más allá de este ambiente rural para identificar los aspectos simbólicos y míticos.

De hecho, este trasfondo cultural es posibilitado por el conocimiento de la tradición literaria por parte de Lorca, el cual es más amplio de lo que a menudo se cree. Así lo pone de manifiesto Doménech (2008: 25):

en su poesía y en su teatro Lorca mantiene un diálogo permanente con no pocos autores clásicos y contemporáneos. Ese diálogo va enriqueciendo y decantando su pensamiento estético. Por ejemplo, títulos como *Sacrificio de Ifigenia* o *La destrucción de Sodoma*; la influencia soterrada de *Teogonía*, de Hesíodo y *Metamorfosis*, de Ovidio; un poema como «Thamar y Amnón» (de *Romancero gitano*); el trasfondo cristológico de varias obras (*El público*, *La casa de Bernarda Alba*, etc.); el empeño por recobrar la tragedia... Son, a bote pronto, unas cuantas muestras de su contacto con la literatura grecolatina y con la *Biblia* (Antiguo y Nuevo Testamento), que tuvieron mucha repercusión en él, en su estética.

Es evidente que entre sus lecturas destaca su interés por la literatura grecolatina. García Montero (2016: 123) lo afirma: «La metamorfosis, la mitología, Platón, Ovidio, Apuleyo... La fascinación de Federico García Lorca por el mundo clásico ocupó un lugar importante en sus primeras lecturas y está en la base del uso múltiple y muy diverso que hace de la cultura a lo largo de toda su obra». Frecuentemente, Lorca utilizaba estos elementos clásicos para encubrir sus referencias al presente. Según Luis Sáenz de la Calzada, amigo de Lorca, el granadino «conocía, hasta el punto de poder hablar con soltura de sus obras, a Homero, Hesíodo, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Platón, Aristóteles, Plotino, y quizá Teócrito; de Ovidio había leído *Las Metamorfosis* y el *Ars amandi*» (Camacho Rojo, 2006: 89). Así, toda la crítica señala el especial interés de Lorca por Ovidio y las *Metamorfosis*.

A continuación, dado que vamos a tratar lo mítico en Lorca y a analizar *LCBA* en relación con un mito, conviene aclarar qué se entiende por *mito*. Según Bettelheim (2014: 53-54), el sentimiento principal que transmiten los mitos es «esto es absolutamente único; no podría

haberle ocurrido a ninguna otra persona ni de ningún otro modo; tales eventos son grandiosos, inspiran temor y no podrían haberle sucedido a ningún vulgar mortal como tú o yo». Además, los mitos suelen ser trágicos y pesimistas. Puesto que un mortal es demasiado débil para enfrentarse a los dioses, sufrirá por haber cedido a sus impulsos, aunque el héroe mítico logra la vida eterna en el cielo.

En cuanto a Kirk (2006: 54), sostiene que los mitos presentan una mezcla de realidad y fantasía, y que la mayoría de sus personajes «tienen que ver con acontecimientos que, por muy ostensiblemente controlados por los dioses que estén, son en su esencia humanos, y en un medio humano tienen lugar». Es más, Kirk caracteriza a los dioses antiguos como «superhombres y supermujeres con poderes especiales de cambiar instantáneamente de lugar y de actuar desde lejos». Asimismo, Kirk (2006: 61) señala que los personajes y sus relaciones familiares son específicos, además de hallarse ligados a una región determinada. Otras características relevantes de los mitos (Kirk, 2006: 62) incluyen los cambios drásticos introducidos en la trama por un elemento sobrenatural; un «elemento de “seriedad”, consistente en establecer y confirmar derechos o instituciones y en reflejar problemas o preocupaciones»; y el hecho de que «los mitos, por muy específicos que puedan ser en lo que se refiere a personajes y localizaciones espaciales, parecen desarrollarse habitualmente en un pasado atemporal». Como consecuencia, aunque en los mitos se introduzcan elementos de la historia contemporánea, estos no son más que superficiales.

Después de tener en cuenta las características del mito, comprobaremos cómo Lorca creaba mitos en su obra. Para entender esto, conviene remitirse a su conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora», dada por Lorca en febrero de 1926, puesto que el granadino sigue el mismo modelo que Góngora en su formación de mitos. Lorca dice del poeta cordobés en la conferencia: «ha llegado a tener un sentimiento teogónico tan agudo, que transforma en mito todo cuanto toca» (García Lorca, 1964: 79). Además, cabe destacar el uso que hace Góngora<sup>5</sup> de la mitología grecolatina:

Lo que sí es difícil es la comprensión de su mundo mitológico. Difícil porque casi nadie sabe Mitología y porque no se conforma con citar el mito, sino que lo transforma o da solo un rasgo saliente que lo define. [...] Hesíodo cuenta su *Teogonía* con fervor popular y religioso, y el sutil cordobés la vuelve a contar estilizada o inventando nuevos mitos. (García Lorca, 1964: 77-78)

---

<sup>5</sup> Con referencia a la poesía lorquiana, Cristóbal (2006: 187) señala que «el componente clásico greco-latino interviene en múltiples ocasiones, ya sea por vía directa, ya sea por vía indirecta, atendiendo al ilustre ejemplo de Garcilaso y Góngora. Y muy especialmente, en su vertiente mítica».



El propio Lorca ya había escrito en julio de 1923 a Melchor Fernández Almagro: «También estoy haciendo interpretaciones modernas de figuras de la mitología griega, cosa nueva en mí y que me distrae muchísimo» (García Lorca, 1980: 1169). Según I. R. Alfageme, «Lorca interioriza las fábulas y las recrea dándoles un nuevo vigor al trasladarlas a la actualidad» (Fernández Galiano, 1968: 37). En realidad, Alfageme cree que la intención principal de Lorca es transmitir el sentimiento universal que recogen los mitos.

Aparte de la conferencia dedicada a Góngora, es preciso considerar el prólogo de Jorge Guillén a las *Obras completas* de Lorca de 1964, donde Guillén cuenta lo siguiente:

«“Preciosa y el aire” –me escribe el romancista en 1926– es un romance gitano, que es un *mito* inventado por mí». ¡Consideremos como atendible fuente el caudal de invención en el poeta! Lo que no disminuye el interés del «precedente». Lo es de «Preciosa y el aire» en el Libro VI de las *Metamorfosis*, leyese o no leyese a Ovidio el autor moderno, aquel rapto de Orithya por Bóreas, otro Cristobalón del viento. Así lo expuso en lecciones universitarias Amado Alonso. (García Lorca, 1964: LXIV)

Para Aguilar (2006: 233), que Lorca se atribuyera la invención del mito del rapto de Oritia por Bóreas en el romance de «Preciosa y el aire», «no es sino una muestra de hasta qué punto sus lecturas de la literatura clásica habían sido absorbidas sin poder ya luego discernir a veces la raíz de su nueva creación». Esta declaración resulta de suma importancia, puesto que el mito de Calisto procede igualmente de las *Metamorfosis*.

No obstante, lo mítico en Lorca no se relaciona únicamente con la mitología grecolatina: el propio autor crea su mundo mitológico particular. Como afirma Arséntieva (2006: 254), «la cosmología de Lorca es una cosmología *mitopoética*», formada por una serie de relatos míticos recurrentes que «se reconstruyen sólo a partir de la totalidad de su obra». Según Carmona Vázquez (2006b: 435), los personajes míticos son aquellos que «constituyen ejemplificaciones del actuar del alma humana ante la vida», lo que los hace susceptibles de ser siempre «actuales» y tratados en la literatura de cualquier época. Carmona Vázquez resalta la aparición de figuras arquetípicas<sup>6</sup> en el teatro lorquiano, porque, puesto que «es un teatro también “sin argumentos”, de figuras, responde igualmente a esta universalidad de “tipos” humanos».

---

<sup>6</sup> Según Carmona Vázquez (2006b: 437), lo arquetípico en Lorca impregna todo el conjunto: «las figuras arquetípicas se extienden desde los mismos personajes de su poesía hasta la aparición de los numerosos símbolos o mitologuemas, reflejos y plastificaciones de una conciencia mítica». En la misma línea, Ruiz Sola (2006: 379) explica que «en su obra trágica se encuentran reflejadas ciertas actitudes míticas, como la organización dual en la que se refleja la polarización del mundo: día-noche, macho-hembra..., así como la utilización simbólica de los cuatro elementos (agua, fuego...)».

El estudio «El mito antiguo y su proyección dramática» de Aurelia Ruiz Sola aporta numerosas claves para nuestro trabajo. Ruiz Sola (2006: 373) subraya las posibilidades dramáticas del mito antiguo universal e intemporal<sup>7</sup>, de las cuales el autor puede extraer la acción dramática y volcarla en una situación real. Sin embargo, el mito y el rito originales sufren una transformación tras este proceso: «ya no son ni mito ni rito, sino otra versión de los mismos más humana y diferente. Salen del ritual y mito de ayer y se instalan en el mito y ritual de hoy» (Ruiz Sola, 2006: 375), de forma que se actualizan y se antropomorfizan. Respecto a Lorca en concreto, Ruiz Sola (2006: 377) sostiene asimismo su mitificación de la realidad mediante figuras míticas<sup>8</sup>: «no buscó tan sólo en la tradición mítica un fondo decorativo de imágenes y metáforas, ni una simple alusión referencial (Baco, Ceres, Narciso o Dafne), sino impulso para su fantasía creadora». Además, Lorca no necesitaba reproducir los símbolos míticos íntegramente, sino que le bastaba con un grupo de imágenes que los representaran (Ruiz Sola, 2006: 382). Por último, Ruiz Sola (2006: 381) declara que «Lorca, incluso, ve reflejado en su obra el tiempo primordial del mito antiguo, cuando dice que en el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas».

Un género clásico –ligado al concepto de mito– que Lorca descubrió muy joven es la tragedia griega. Obras como *Yerma* o *Bodas de sangre* han sido estudiadas repetidamente en relación con las tragedias de Esquilo, Eurípides y Sófocles, y sus protagonistas han sido comparadas con Antígona o Electra; sin embargo, los estudios de *LCBA* han sido enfocados desde su supuesto realismo. Aunque el mito de Calisto no ha llegado a nosotros como tragedia, hemos de considerar, en último lugar, los elementos que guarda en común *LCBA* con este género teatral griego. Edwards (1983: 330) los enumera:

Las mujeres vestidas de negro y proyectadas escuetamente sobre un fondo de paredes blancas; la vigorosa expresión de fuertes emociones; la sensación de la vida humana, dominada por fuerzas superiores... todos estos son elementos que expresan el espíritu y la naturaleza de las antiguas obras griegas. A menudo, en el drama griego se hace hincapié en los personajes femeninos. [...] Al pensar en los apasionados personajes de Electra, Medea, Fedra y otros parecidos, se hace difícil no ver en ellos antecedentes de la Madre de *Bodas de sangre*, de *Yerma* y de la misma Bernarda Alba. En el mismo título de la obra –*La casa de Bernarda Alba*– se hace alusión a una casa, a un linaje familiar, que en las obras griegas aparece con

---

<sup>7</sup> Para Ruiz Sola (2006: 379), un mito universal debe presentar «un dilema transcendente, una situación límite, una encrucijada».

<sup>8</sup> Ruiz Sola propone el personaje de *Yerma* como ejemplo de figura mítica en Lorca: «*Yerma* hundiría sus raíces en el carácter arquetípico de los personajes míticos, como Penélope, como Electra, como Ifigenia, Antígona, como Medea o Fedra» (2006: 377); «*Yerma* es, también, algo más que un siempre personaje de carne y hueso. Algo más, ya sea fuerza divina, telúrica o naturaleza original la absorben» (2006: 381). Como veremos, estas características se pueden aplicar también a los personajes de *LCBA*.

frecuencia predestinado a la destrucción y cuyos miembros terminan convirtiéndose en juguetes de los dioses.

Además, Edwards (1983: 331) identifica en la Poncia una especie de coro trágico, que comenta lo que pasa en escena. Aunque algunos críticos consideran el lenguaje realista, Carmona Vázquez (2006a: 336) encuentra en el teatro de Lorca «un lenguaje primigenio, mítico, que se deja transparentar en las impresiones, en el temor, en las crueldades primeras de unos seres». Asimismo, Carmona Vázquez (2006a: 332) cree que «el amor en Lorca es algo más que amor humano, es una fuerza divina, una fuerza cósmica», a la que están sujetos los seres.

Cabe mencionar que la fatalidad del destino es la principal característica de la tragedia griega que la crítica encuentra en la obra dramática lorquiana. López Ojeda (2008: 748) explica que la frustración vital o imposibilidad de realización de los personajes lorquianos «proviene de elementos externos como el Tiempo o la Muerte y de realidades sociales creadas por el propio ser humano (prejuicios de casta, convenciones, yugos sociales)». Según Boscán de Lombardi (1998: 107), no se conciben las obras trágicas de Lorca sin esa fuerza sobrenatural que rige los asuntos humanos, y lo trágico de sus protagonistas «es que, queriendo huir de su destino de sometidas buscando la libertad, acuden a la llamada poderosa de fuerzas ciegas que las hunden en la tragedia y en la muerte». Como consecuencia, Varela Álvarez (2009: 94) señala que este determinismo social<sup>9</sup> sin salida llevará a «la aniquilación física del protagonista».

#### **4. Análisis de *LCBA* y el mito de Calisto**

##### **4.1 Pepe el Romano y Júpiter**

En primer lugar trataremos los personajes masculinos. Por una parte tenemos a Júpiter, dios supremo de los dioses y del universo, conocido por sus innumerables aventuras amorosas. Por otra parte tenemos a Pepe el Romano, quien ni siquiera aparece en escena en la obra de Lorca, pero de quien podría considerarse que ejerce una influencia prácticamente divina sobre las mujeres, ya que provoca la rebeldía de Adela, los celos de Martirio o la superioridad de Angustias. Debido a que Pepe está revolucionando la casa de Bernarda, la Poncia expresa: «A él hay que alejarlo de aquí» (Acto II, p. 171), de la misma manera que los personajes masculinos no son bienvenidos en territorio de Diana. Así, Júpiter y Pepe son dos personajes masculinos omnipresentes que, a pesar de encontrarse prácticamente ausentes en las obras, desencadenan el conflicto y dominan la acción.

---

<sup>9</sup> Según Varela Álvarez (2009: 103), Lorca investiga «las consecuencias dramáticas que tales normas y coacciones producen en ciertos individuos que no logran adaptarse por ser más permeables a sus instintos». Al actualizar el modelo de tragedia clásico, Lorca podía además cuestionar las convenciones sociales de su época.

Tanto en las *Metamorfosis* de Ovidio como en *LCBA* se presenta una visión de la sexualidad masculina totalmente opuesta a la de la mujer. A modo de ilustración, Martirio cuenta la historia de Adelaida, cuyo padre se comporta como los dioses grecolatinos respecto a las mujeres: «luego aquí la abandonó y se fue con otra que tenía una hija y luego tuvo relaciones con esta muchacha» (Acto I, p. 136). Martirio añade: «los hombres se tapan unos a otros las cosas de esta índole y nadie es capaz de delatar», puesto que el padre de Adelaida sale airoso de estas aventuras amorosas por ser varón. De forma parecida, aparte de Júpiter, otros dioses como Marte, Apolo o Neptuno tienen numerosas amantes sin ser juzgados por ello. En cuanto a la Poncia, narra cómo unos hombres contrataron a una mujer para llevarla al olivar y afirma: «vino otra de estas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas», a lo que Adela responde: «a los hombres se les perdona todo» (Acto II, p. 161). De esta manera, la sexualidad masculina es concebida como natural y aceptable, al contrario de la femenina.

Además, se trata de una sexualidad masculina que engaña y atrae sin posibilidad de resistencia. En las *Metamorfosis*, Júpiter adopta el físico de Diana: «Transfórmase en el habito y el gesto/ Que a la misma Diana parecía» (vv. 712-713, p. 68), y, antes de desvelar su verdadera identidad, a Calisto «tiénela besándola abrazada» (v. 723, p. 68) y «cayeron entrambos abrazados» (v. 729, p. 68). El abrazo del hombre es mencionado en más de una ocasión en *LCBA*, como cuando Martirio asegura que le da miedo encontrarse «de pronto abrazada por ellos»<sup>10</sup> (Acto I, p. 136). Ovidio describe cómo Calisto entonces intenta apartarse de Júpiter en vano: «Ella, por cierto, más y más porfía/ Desasirse; mas cual tierna doncella,/ ¡Oh! ¿quién vencer á Júpiter podría?/ Vencióla, y fuése al cielo» (vv. 736-739, p. 69), lo cual recuerda al momento en que María Josefa advierte a sus nietas de que «Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar» (Acto III, p. 199). Júpiter deja embarazada a Calisto, al igual que Pepe a Adela. En este segundo caso la relación se funda en el amor o, al menos, en un deseo irresistible<sup>11</sup>, pues la hija menor ha llevado la iniciativa y ha provocado la relación con Pepe, diferencia respecto a la engañada y forzada Calisto. La Poncia declara que a las cosas «les cuesta mucho trabajo desviarse de la verdadera inclinación» (Acto II, p. 174), de manera que la pasión no puede controlarse.

---

<sup>10</sup> Asimismo, Martirio le recrimina a Adela cuando descubre su relación con Pepe: «¡He visto cómo te abrazaba!» (Acto II, p. 178), y le amenaza: «romperé tus abrazos» (Acto II, p. 178).

<sup>11</sup> Adela se justifica ante Martirio: «Yo no quería. He ido como arrastrada por una maroma» (Acto II, p. 178).

Otra característica del hombre es la omnipresencia. Magdalena señala que Pepe «anoche estuvo rondando la casa y creo que pronto va a mandar un emisario» (Acto I, p. 139), acción típica de Júpiter, quien empleaba a Mercurio como mensajero. Además, la Criada advierte de que «Pepe el Romano viene por lo alto de la calle» (Acto I, p. 143), a semejanza de cómo Júpiter descendía desde el Olimpo para abusar de sus víctimas. En relación con esto, Adela expresa que «él [Pepe] me verá cuando quiera, cuando le venga en gana» (Acto III, p. 202), lo cual ya pone en práctica el dios olímpico, pues tiene permitido todo cuanto se le antoja. Por último, al final de la obra de Lorca, todas las mujeres pretenden terminar con Pepe, pero el Romano consigue escapar y librarse del castigo<sup>12</sup>, lo cual recuerda a la inmortalidad de Júpiter y el hecho de que jamás es escarmentado. En realidad, Pepe es el único infiel de la relación, dado que él está prometido con Angustias y Adela está soltera.

El impulso sexual en *LCBA* es tan fuerte que hace traspasar muros<sup>13</sup>. Tras escucharse «*un gran golpe en los muros*», Bernarda dice: «El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. [...] Debe tener calor» (Acto III, p. 182). Por tanto, Bernarda ordena que lo dejen libre, «no sea que nos eche abajo las paredes», porque está agitándose «como un hombre» (Acto III, p. 183). El caballo en la obra simboliza la pasión, relacionada con el calor, pero es también una metáfora de Pepe, quien es capaz de introducirse en terreno prohibido al igual que Júpiter. La figura del muro está ligada a la masculinidad en *LCBA*, pues la vecina Prudencia dice de su marido: «Pone una escalera y salta las tapias y el corral» (Acto III, p. 182), a lo que Bernarda responde: «Es un verdadero hombre». A pesar de los muros que separan a Pepe el Romano de las hijas de Bernarda, encontrará la manera de llegar al contacto físico con Adela.

Asimismo, la fuerza masculina se asocia al fuego y, más concretamente, al rayo. En la obra de Lorca encontramos la mención a fenómenos meteorológicos, como el rayo o el relámpago, relacionados con Pepe<sup>14</sup>, los cuales son atributo principal de Júpiter en mitología grecolatina.

---

<sup>12</sup> Como señala Feal (1989: 53) con referencia a Pepe, «su poder se apoya en el de las mujeres [...]. Al sembrar la destrucción entre ellas, puede el hombre evitar su propia destrucción y escapar victorioso». Esta misma táctica pone en práctica Júpiter, cuya esposa se encarga de escarmentar a sus amantes.

<sup>13</sup> Los muros son significativos en las dos obras. Muy conocidos son los «*muros gruesos*» (Acto I, p. 116) de la descripción inicial del Acto I de *LCBA*. En cuanto al mito de Calisto, comienza así: «En tanto el poderoso Rey divino/ Por todo el cielo se anda pesquisando/ Si tiene daño el muro cristalino» (vv. 667-669, p. 67), pues Júpiter estaba comprobando el estado del muro del cielo, el cual encuentra «en su fuerza firme» (v. 671, p. 67).

<sup>14</sup> Magdalena avisa de que la noche pasada —cuando Pepe visitó a Angustias— «había un nublito negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas» (Acto II, p. 148), a lo que la Poncia responde: «Era la una de la madrugada y subía fuego de la tierra» (Acto II, p. 149). Bernarda se queja: «yo veía la tormenta venir, pero no creía que

La Poncia advierte con intención a Bernarda no solo de que «hay una tormenta en cada cuarto» (Acto III, p. 194), sino también de que «a lo mejor, de pronto, cae un rayo» (Acto III, p. 193). Incluso Adela le pregunta a Bernarda por qué «cuando se corre una estrella o luce un relámpago» (Acto III, p. 190) se canta el Santa Bárbara bendita y su madre responde que «los antiguos sabían muchas cosas que hemos olvidado». En efecto, el rayo constituye uno de los atributos de Santa Bárbara y un rayo fulminó a su padre, acción que Júpiter llevó a cabo, por ejemplo, con Morfeo. Curiosamente, Bernarda lamenta el «no poder tener un rayo entre los dedos» (Acto III, p. 203), el cual representa tanto el poder que Pepe ejerce sobre sus hijas como la principal arma de Júpiter, a lo que Adela poco después contesta: «Él dominará toda esta casa»; el poder de Pepe se impone al de Bernarda, al igual que Júpiter desafía la autoridad de Diana en el mito de Ovidio. Por tanto, Bernarda envidia al Romano, puesto que determina el comportamiento de sus hijas y Adela proclama que en ella solo manda Pepe.

Además, el fuego es símbolo de pasión. Las dos historias se inician con una atmósfera parecida que influye en el comportamiento de los personajes, dado que el calor contribuye a los impulsos sexuales y, a su vez, el calor de la pasión interna se refleja en el ambiente. Júpiter descubre a Calisto «mientras viene y va» (vv. 682, p. 67) por Arcadia, así como Pepe se fija en Adela en sus continuas visitas a la casa de Bernarda. Cuando «El sol pasaba ya del mediodía» (v. 700, p. 68), el dios olímpico se acerca a Calisto; al comienzo de *LCBA*, la Mujer 3ª se queja de que «cae el sol como plomo» (Acto I, p. 123) y la Mujer 1ª contesta: «hace años no he conocido calor igual». Ninguna mujer se librará de sentir este calor<sup>15</sup>. Adela describe su pasión como «este fuego que tengo levantado por piernas y boca» (Acto II, p. 157). De modo similar, el deseo sexual que siente Júpiter al ver a Calisto es denominado *fuego*: «Fué tan ardiente el fuego y tan expreso,/ Que se sentía quemar por claro indicio/ En lo más interior de cada hueso» (vv. 685-687, p. 67).

Inmediatamente después de ver a la ninfa, Ovidio cuenta lo que hace Júpiter en Arcadia: «Sus fuentes las tornó, y en las riberas/ Sus temerosos ríos ya corrían» (vv. 676-677, p. 67). Tradicionalmente, el fuego simboliza lo masculino y el agua lo femenino, así que Júpiter crea

---

estallara tan pronto» (Acto II, p. 170), debido a que suponía que un hombre terminaría acechando sus dominios, de manera similar a cómo Júpiter se introduce en el territorio femenino de Diana.

<sup>15</sup> Amelia ordena: «abre la puerta del patio a ver si nos entra un poco de fresco» (Acto II, p. 148), y a Adela le gustaría quedarse fuera por la noche «hasta muy tarde para disfrutar el fresco» (Acto III, p. 190). Como se observa, en *LCBA* tiene lugar un contraste entre el calor interior de la casa, que representa la pasión no satisfecha de cada mujer, y el frío exterior que puede calmar este calor sofocante, que representa el amor del hombre. Así, el permanente calor se traduce en la constante sed que las hijas de Bernarda tienen, símbolo de su deseo sexual.

este medio natural<sup>16</sup> para que vivan las ninfas. No obstante, donde vive Bernarda solo hay pozos –pues se queja de «este maldito pueblo sin río» (Acto I, p. 127) –, de manera que las mujeres de Lorca no se encuentran en su medio natural. Sin embargo, las ninfas se bañarán «Do corre un río de agua sosegada» (v. 769, p. 70), diferencia con el pueblo de agua estancada de Bernarda. En los espacios húmedos se desarrolla el amor femenino y a estos se sienten atraídos los hombres. Por ejemplo, el agua natural rodea los medios favoritos de Pepe, por lo que Bernarda declara: «Pepe, tú irás corriendo por el oscuro de las alamedas» (Acto III, p. 205), lugar húmedo por antonomasia. Asimismo, en su discusión final con Martirio, Adela dice: «Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla» (Acto III, p. 201).

#### 4.2 Adela y Calisto

Calisto, protagonista del mito ovidiano, es hija del rey Licaón de Arcadia y forma parte del casto cortejo de la diosa cazadora Diana. El nombre *Calisto* (*Καλλιστώ*) significa literalmente ‘la más bella’ en griego. Una primera característica que guardan en común Calisto y Adela es su belleza física. La Poncia le recrimina a Adela: «¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe [...]?» (Acto II, p. 156), de manera que queda de manifiesto que a Adela le gusta lucir su hermosura juvenil. Se podría decir que Calisto se expone, aunque inconscientemente, al peligro cuando se tumba en solitario a descansar tras desprenderse de su aljaba y su arco. La ninfa también se ufana de su belleza, pues Juno, cuando se dispone a aplicar el castigo de la metamorfosis a la ninfa, se lo echa en cara: «aquese gesto,/ Donde el amor de mi marido se ase,/ Te quitaré sin duda prestamente/ Que ni á él ni á tí, de hoy más jamás contente» (vv. 801- 804, p. 71). Como veremos, el personaje de Juno se asemeja al personaje de Angustias, lo cual refuerza el hecho de que al novio de Angustias le atraiga tanto la hermosura de Adela como a Júpiter la de Calisto. Adela se queja de que sus hermanas le repitan con mala intención: «¡Qué lástima de cuerpo que no vaya a ser para nadie!» (Acto II, p. 155), al igual que Calisto no va a aprovechar su atractivo físico por los votos de castidad.

Resulta significativo que las dos se alejen de la imagen tradicional de la mujer. De Calisto se cuenta: «No era hilar de aquesta dama oficio/ Ni adornar los cabellos extremados,/ Que suele ser de otras ejercicio» (vv. 688-690, p. 67). Bernarda destaca la costura como tarea de la mujer decente varias veces, como cuando declara: «Hilo y aguja para las hembras» (Acto I, p.

---

<sup>16</sup> Júpiter había encontrado la Tierra «De mil miserias llena lastimeras,/ Mas de su Arcadia en más cuidado estaba» (vv. 674-675, p. 67), de modo que opta por acabar con las penas de Arcadia y hace brotar la vida en el lugar. Por su parte, Pepe encuentra a unas mujeres desoladas en la casa de Bernarda y levanta las pasiones allí.

128). No obstante, Adela tampoco siente el menor interés por esta actividad, pues, mientras que todas las muchachas cosen al principio del Acto II, la hermana menor se ausenta. Magdalena la llama: «Adela, ¿no vienes?» (Acto II, p. 147), pero Adela se excusa respondiendo: «Tengo mal cuerpo» (Acto II, p. 154).

Tanto Adela como Calisto adoptan un carácter huidizo como reacción a sus encuentros sexuales. Una vez que Júpiter ha engañado a Calisto y la ha dejado embarazada, la ninfa «Desama la floresta sabedora,/ Y no quisiera más volver á vella» (vv. 740-741, p. 69); puesto que la naturaleza ha sido testigo de la violación, Calisto desearía dejar las tierras por las que se movía. Después, Calisto ve a Diana seguida de su séquito de ninfas y se incorpora a ellas. De forma paralela, Adela se mueve sola por su casa y luego se une a sus hermanas, como cuando todas cosen y ella aparece más tarde, cansada tras haber pasado la noche con su amante. Al igual que Martirio la llama y Adela se excusa, cuando Calisto ve a Diana y las ninfas, se dice que «fué llamada;/ Ella huyó» (vv. 748-749, p. 69). Hacia el final de *LCBA*, Adela también quiere pasar desapercibida: «*Entra ADELA. Mira a un lado y otro con sigilo y desaparece por la puerta del corral*» (Acto III, p. 197). Con la misma precaución se mueve Calisto tras el encuentro con Júpiter: «Ni ya como solía se adelanta,/ Ni se va junto al lado de la diosa» (vv. 757-758, p. 69). Ni la una ni la otra quieren llamar la atención de las demás.

No solo varía su comportamiento en el transcurso de la historia, sino también la relación que Calisto y Adela mantienen con los otros personajes. La ninfa tenía mayor devoción y lealtad a Diana que incluso a Júpiter, de manera que le asegura a Júpiter convertido en Diana: «yo juzgando/ Mayor serás que Júpiter juzgada» (vv. 718-719, p. 68). Sin embargo, se expresa que, aunque era la favorita de Diana, todo puede cambiar: «Servía á Diana, á quien era agradable/ Más que cuantas en Menalón había;/ Mas no hay poder que pueda ser durable» (vv. 697-699, p. 68). La situación privilegiada de Calisto llega a su fin, del mismo modo que Adela se va rebelando contra Bernarda conforme avanza su relación con Pepe. No obstante, Calisto y Adela no solo serán rechazadas por Diana y Bernarda, sino que las ninfas y las otras hijas, respectivamente, también las delatarán al final. En Ovidio se narra cómo «Las otras el vestido le han quitado,/ Y el cuerpo fué y la culpa manifiesta» (vv. 779-780, p. 70). En la escena final de *LCBA*, las hermanas se muestran igualmente crueles y traicionan a Adela. Martirio exclama: «¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!» (Acto III, p.



203), y Magdalena dice: «¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más!» (Acto III, p. 204), de manera similar a cómo Calisto se adentró en el bosque en su huida<sup>17</sup>.

La razón por la que Calisto y Adela son huidizas es la misma: un embarazo. Destaca la coincidencia entre el momento en el que las ninfas descubren el estado de Calisto en el río y ella «Procuraba encubrir el vientre hinchado» (v. 781, p. 70), porque teme las consecuencias, y cuando Lorca describe a Adela «(*Cogiéndose del vientre*)» (Acto II, p. 179) tras enterarse de lo que pretenden hacer con la hija de la Libradas. De esta última se cuenta que «la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién» (Acto II, p. 178) y «para ocultar su vergüenza lo mató» (Acto II, p. 179). En efecto, Calisto no mata a su hijo Arcas, pero era soltera, nadie del cortejo de Diana sabe quién es el padre y «Mas callando encogida, temerosa,/ Da indicio de la injuria recibida/ El lustre de su cara vergonzosa» (vv. 760-762, p. 69), es decir, se avergüenza de lo sucedido, a pesar de no haberlo buscado. Como cabe esperar, Adela se muestra contraria al castigo de la hija de la Libradas y pide –en oposición a su madre y sus hermanas– que no la maten, pues se ve reflejada en ella. Mientras que Martirio exclama: «¡Que pague lo que debe» (Acto II, p. 179), Adela suplica: «¡Que la dejen escapar!».

Sin embargo, la actitud que adoptan Calisto y Adela tras salir a la luz sus acciones<sup>18</sup> es totalmente distinta. Calisto procede de manera pasiva y sumisa en todo momento, pero Adela es un personaje activo con iniciativa propia. Como consecuencia, mientras que Calisto acepta sin rechistar su nueva condición de marginada y huye del lugar, Adela se rebela contra el poder que la oprime. Por ejemplo, Adela manifiesta su derecho a decidir por sí misma cuando dice: «¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!» (Acto II, p. 154), o «Mi cuerpo será de quien yo quiera» (Acto II, p. 155). Durante el enfrentamiento final entre Martirio y Adela, la hermana menor manifiesta de forma rompedora que «¡Él me quiere para su casa!» (Acto II, p. 178). En el texto de Ovidio, Juno es quien se hace una pregunta retórica similar con referencia a Júpiter: «¿Por qué [...] No se casa con ella, y colocada/ La tiene ya en mi lecho venerando?» (vv. 884-887, p. 73). Tanto Pepe como Júpiter harían a Adela y Calisto, respectivamente, sus esposas, de no ser porque el primero está prometido con Angustias y el segundo ya se encuentra unido a una mujer legítima. No obstante, Adela expresa lo que siente

---

<sup>17</sup> La reacción de Adela y Calisto frente a la acusación de sus hermanas y compañeras, respectivamente, es distinta. El ahorcamiento de Adela guarda una mayor semejanza con Aracne en las *Metamorfosis*, dado que Calisto opta por escapar.

<sup>18</sup> Cabe recordar que Calisto y Júpiter solo tienen un encuentro, mientras que Adela y Pepe se ven a solas en más de una ocasión.

en la obra de Lorca, mientras que a Calisto –aun siendo la protagonista del mito– no se le concede una voz propia.

### 4.3 M<sup>a</sup> Josefa y Calisto osa

Según Ovidio, descubierta la transgresión de Calisto, Juno aplaza su castigo hasta que nace el hijo engendrado, Arcas, cuando hace que la joven cambie su aspecto por el de una osa. Aunque pueda sorprender a primera vista, Calisto metamorfoseada en osa se asemeja notablemente al personaje de M<sup>a</sup> Josefa en *LCBA*, madre de Bernarda que reside con ellas en la casa. En primer lugar, de ambas se destaca su fuerza física. Es evidente la fuerza que tienen los osos, y la Criada comenta que M<sup>a</sup> Josefa, a pesar de su edad, «es fuerte como un roble» (Acto I, p. 129). Ovidio describe cómo a Calisto «cada mano ya se la corvaba;/ Cuyas uñas comienzan á torcerse» (vv. 810-811, p. 71), y la Poncia se queja de que M<sup>a</sup> Josefa «tiene unos dedos como cinco ganzúas» (Acto I, p. 117), alambres fuertes y doblados por una punta que podrían recordar a garras de oso. En realidad, la metamorfosis de Calisto se caracteriza por conservar la facultad de la razón a pesar del cambio físico. Únicamente comparte esta propiedad con dos casos más de las *Metamorfosis*, el de Ío<sup>19</sup> y el de Acteón<sup>20</sup>, en los cuales se confirman el carácter lascivo de Júpiter y el carácter vengativo de Diana, como veremos.

En segundo lugar, a Calisto osa y a M<sup>a</sup> Josefa les es arrebatado el derecho a comunicarse, aun teniendo plena conciencia, y no son escuchadas. En las *Metamorfosis* se cuenta que Juno le quita a Calisto su voz: «La habla que tenía la ha quitado./ Su voz es espantable, ronca, airada,/ Que parece sale amenazando;/ Mas del entendimiento no es privada» (vv. 819-822, p. 71). Por su parte, M<sup>a</sup> Josefa tiene total entendimiento de lo que sucede a su alrededor y, según el tópico literario, percibe la realidad a través de su locura lúcida. Sin embargo, el resto de personajes intentan mantenerla callada constantemente: por ejemplo, la Criada durante el duelo tiene que «taparle varias veces la boca» (Acto I, p. 129); Bernarda exclama: «¡Calle usted, madre!» (Acto I, p. 146); y Martirio le ordena que «no dé voces» (Acto III, p. 198) y que «calle, calle». De hecho, M<sup>a</sup> Josefa expresa abiertamente lo que las hijas de Bernarda no osan decir en alto por miedo a Bernarda, pero esta denuncia es interpretada como locura.

---

<sup>19</sup> A Ío (Libro I de las *Metamorfosis*) parece aludir Angustias cuando dice con referencia a Pepe: «como si lo tapara una nube de polvo» (Acto III, p. 188), pues Júpiter levantó una gran niebla para violarla sin que Juno se enterara, aunque su esposa termina descubriéndolo y haciéndoselo pagar a Ío.

<sup>20</sup> Acteón (Libro III de las *Metamorfosis*) es convertido por Diana en ciervo para que sea devorado por sus propios perros, como castigo por haberla visto desnuda mientras se daba un baño en el bosque.

En tercer lugar, tanto Calisto osa como M<sup>a</sup> Josefa se sienten perseguidas. Cuando Calisto osa vaga por el bosque, se señala: «¡Ay, cuántas veces fué bien acosada/ Por riscos de los perros ladrones,/ De sus ladridos yendo amedrentada!» (vv. 832-834, p. 71). Resulta una coincidencia que M<sup>a</sup> Josefa declare en *LCBA*: «Yo tengo que marcharme, pero tengo miedo que los perros<sup>21</sup> me muerdan» (Acto III, p. 198), exactamente lo mismo que siente la osa. Además, Calisto paradójicamente huye del resto de osos y vive aislada, así como M<sup>a</sup> Josefa vive encerrada sin contacto humano. Cuando Calisto sentía miedo, «¡[...] á su casa amada/ Y antiguas heredades se volvía!» (vv. 830-831, p. 71), y María Josefa dice: «yo me quiero ir a mi pueblo» (Acto I, p. 146); pero ninguna de las dos puede volver a su situación anterior. Por último, cabe destacar la peculiar maternidad de estos dos personajes. Mientras que Calisto osa tiene un hijo antropomorfo, M<sup>a</sup> Josefa llama «niño mío» (Acto III, p. 199) a la oveja que sujeta en los brazos. Ambas comparten un anhelo de maternidad, pues al final del mito Calisto permanecerá unida a Arcas por siempre en el cielo.

En la obra de Lorca se aprecia una transición parecida a la de Calisto en los personajes de M<sup>a</sup> Josefa y Adela, quien sufre una transformación. A modo de ilustración, Angustias manifiesta que a Adela «se le está poniendo mirar de loca» (Acto II, p. 153), rasgo característico de M<sup>a</sup> Josefa. Asimismo, hacia el final de la obra, Martirio le dice a Adela: «no levantes esa voz que me irrita» (Acto III, p. 202). Por primera vez le mandan callar, orden que M<sup>a</sup> Josefa recibe repetidamente. Adela se ufana de su fuerza física: «a un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique» (Acto III, p. 202), lo que evoca la fuerza de su abuela. Además, Adela en una discusión con la Poncia exclama: «¿Qué puedes decir de mí? ¿Que me encierro en mi cuarto y no abro la puerta?» (Acto II, p. 157), particular situación de una M<sup>a</sup> Josefa que vive aprisionada en su cuarto, espacio aún más reducido que el del resto de personajes. Por tanto, las dos mujeres expresan su anhelo de libertad; Adela exclama: «¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!» (Acto II, p. 160), y M<sup>a</sup> Josefa pregunta: «¿Me acompañarás tú a salir al campo?» (Acto III, p. 198). Resulta interesante cómo un personaje de mayor edad y emparentado con Adela se identificaría con Calisto ya metamorfoseada en osa, es decir, el futuro que le espera a la hermosa ninfa. No obstante, Adela no se convertirá en lo que su abuela representa, ya que pondrá fin a su vida y sufrirá directamente la segunda metamorfosis de Calisto.

---

<sup>21</sup> Justamente antes dice la Poncia que «están ladrando los perros» (Acto III, p. 195) y la Criada señala que «los perros están como locos» (Acto III, p. 196).

#### 4.4 La Osa Mayor

Júpiter convierte a Calisto en la constelación Osa Mayor para evitar que un joven Arcas cazador acabe con su vida en el bosque. Arcas, por su parte, es transformado en Osa Menor, de modo que madre e hijo permanecerán juntos: «Los convirtió en estrellas de repente./ Vecinos son allá en el alto cielo» (vv. 852-853, p. 72). Al igual que estas metamorfosis comprenden la última parte del mito ovidiano, todas las alusiones a las estrellas en *LCBA* se hallan en último acto, puesto que, como se indica en la descripción inicial, «*Es de noche*» (Acto III, p. 181). Adela muestra su interés y atracción por las estrellas: «tiene el cielo unas estrellas como puños» (Acto III, p. 189), pues seguidamente Martirio dirá que su hermana menor «se puso a mirarlas de modo que se iba a tronchar el cuello». Al final, Adela, que no es capaz de asimilar la idea de vivir sin Pepe, decide ahorcarse y Bernarda exclamará: «¡Descolgarla!» (Acto III, p. 205). Parece como si Adela se encontrara ya arriba en el cielo camino a la vida eterna. Por tanto, tanto Calisto como Adela sufren una muerte simbólica y una ascensión al cielo con sus respectivos hijos.

La lectura de otras obras de Lorca nos puede aportar la clave para identificar las alusiones a la Osa Mayor. La presencia de referencias explícitas a la constelación en otras composiciones demuestra el conocimiento de este mito por parte del granadino. Uno de los versos que repite M<sup>a</sup> Josefa cuando escapa de la habitación, dirigido a la oveja, es: «yo te daré la teta y el pan» (Acto III, p. 196). En las *Suites* (1920 -1923) de Lorca, dentro del bloque «Noche», se encuentra una suite llamada «Madre» que comienza así: «La osa mayor/ da teta a sus estrellas/ panza arriba:/ gruñe/ y gruñe» (García Lorca, 1964: 604, vv. 1-5). Cuando M<sup>a</sup> Josefa le dice a la ovejita que le dará la teta, parece aludir al hecho de que Calisto podrá cuidar a su hijo Arcas en un futuro, cuando ambos estén unidos en el cielo, tal y como lo expresa la suite.

Otra composición lorquiana que hace referencia a la Osa Mayor es «Canción para la luna»<sup>22</sup>, publicada en el *Libro de poemas* (1920), donde se dice: «será la Osa/ Mayor, la arisca/ fiera del cielo/ que irá tranquila/ a dar su abrazo/ de despedida/ al viejo enorme» (García Lorca, 1964: 216-217, vv. 52-58). Aquí menciona Lorca a la Osa Mayor igualmente como fiera,

---

<sup>22</sup> Otros versos de esta canción que merecen especial atención son: «¡luna dormida!, vas protestando/ seca de brisas,/ del gran abuso/ la tiranía/ de ese Jehová/ que os encamina/ por una senda,/ ¡siempre la misma!./ mientras él goza» (García Lorca, 1964: 216, vv. 29-38). En esta parte, la luna, identificada con Diana, se queja del abuso y tiranía de Júpiter, quien goza de las relaciones que mantiene con sus víctimas. Tal descripción se asemeja a lo que sucede en el mito de Calisto, pero también a cómo en *LCBA* Bernarda detesta la influencia absoluta que ejerce Pepe sobre sus hijas y cómo despierta sus pasiones. Por último, al final de la canción se menciona la venida del «puro reino» (García Lorca, 1964: 217, v. 62), lo cual puede relacionarse tanto con los terrenos de Diana como con el hogar de Bernarda, en los cuales se busca la pureza, como comprobaremos.

referencia a la primera metamorfosis de Calisto. Además se encuentra el tema del abrazo entre Calisto y el «viejo enorme», que podría ser Júpiter, abrazo que en *LCBA* se dará entre Adela y el «gigante», tal y como describe M<sup>a</sup> Josefa a Pepe el Romano.

#### 4.5 Bernarda y Diana

Diana, como diosa olímpica hija del supremo Júpiter y Latona, ejerce un control absoluto sobre la castidad de sus ninfas con soberbia y aires de superioridad, actitud que coincide con la de Bernarda hacia el resto de personajes que habitan en la casa. El nombre *Bernarda* tiene origen germánico y significa ‘la de fuerza de oso’. Todos los nombres en *LCBA* han sido cuidadosamente elegidos y resaltan el rasgo más significativo de cada personaje, por lo que resulta relevante que el nombre de Bernarda se relacione con el animal del mito de Calisto. Curiosamente, el nombre de Diana en griego (*Ἄρτεμις*) se ha relacionado etimológicamente con la palabra griega *árktos*, que significa ‘oso’. Mientras que Diana se apoya en su linaje como diosa olímpica, Bernarda lo hace en su posición de cabeza de familia tras el fallecimiento de su marido. Pero también existe una jerarquía muy marcada derivada de la sangre en la casa de Bernarda. Cuando la matriarca dice que su sangre no se junta con la de los Humanos, La Poncia responde: «¡Y así te va a ti con esos humos!» (Acto II, p. 172), a lo que Bernarda contesta: «Los tengo porque puedo tenerlos. Y tú no los tienes porque sabes muy bien cuál es tu origen» (Acto II, p. 173).

En otro orden de cosas, Bernarda ejerce su autoridad a través del bastón que porta, con el cual acostumbra a dar golpes en el suelo para hacerse oír y obedecer. Al final de *LCBA*, Adela lleva a cabo una acción significativa: «(ADELA *arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora» (Acto III, p. 203). Por su parte, el arco es el atributo principal de Diana<sup>23</sup>. Sin embargo, una de las últimas declaraciones de Bernarda es totalmente contraria a Diana, pues dispara a Pepe, no acierta en el blanco y se excusa: «No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar» (Acto III, p. 204). Diana dispara sus flechas contra cualquier hombre que intentara seducirla a ella o a sus ninfas, y no falla nunca. Tanto el arco como el bastón –símbolo fálico de poder– son símbolos típicamente masculinos.

Asimismo, la diosa cazadora y la matriarca ejercen el control absoluto en su territorio. La analogía entre los dos personajes se hace patente desde sus primeras apariciones. En el mito de Calisto, la entrada de Diana se describe así: «Dictina se emboscaba/ Por Menalón, de

---

<sup>23</sup> Lorca en *LCBA*, como en gran parte su obra, emplea repetidamente el símbolo de la luna; cabe recordar que en mitología grecolatina la diosa Selene (la Luna romana) estaba asociada con Diana.

vírgenes cercada;/ Soberbia con la caza que llevaba» (vv. 475-477, p. 69). De manera similar hace su primera aparición en escena Bernarda, seguida por sus cinco hijas y con la fachada arrogante que en todo momento trae consigo. Además, Bernarda deja clara su postura respecto a los hombres desde el comienzo: «no quiero que pasen por aquí» (Acto I, p. 123). Como consecuencia, nos encontramos frente a un espacio con personajes exclusivamente femeninos, al igual que los territorios de Diana. La Poncia le dice a Bernarda: «siempre agradecí tu protección» (Acto II, p. 173); de igual modo, Diana protege a su cortejo de ninfas y vela por su bienestar y el de los animales que habitan en sus dominios.

Bernarda, nada más aparecer en escena, ordena a la Criada que se calle y le dice: «Vete. No es este tu lugar» (Acto I, p. 122). Una de sus características consiste en dictar al resto de personajes qué deben hacer en cada momento e incluso dónde deben estar<sup>24</sup>. De modo parecido expulsó Diana a Calisto cuando su delito fue descubierto: «¡Fuera!/ No ensuciéis el corriente consagrado» (vv. 782-783, p. 70). Diana mata o castiga a las ninfas de su cortejo que se dejan seducir. Tanto la una como la otra deciden quién está dentro y quién está fuera de su territorio. Bernarda deja plasmada su autoridad en cada intervención: «No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies delante mandaré en lo mío y en lo vuestro!» (Acto I, p. 145). La Poncia, su criada de confianza, la llama a sus espaldas «¡Mandona! ¡Dominanta!» (Acto I, p. 117), la describe como «tirana de todos los que la rodean» y menciona que «no quiere que la vean en su dominio» (Acto I, p. 118). A Diana tampoco le agrada ser observada por seres ajenos a su círculo, como lo corrobora el mito de Acteón. En el de Calisto, antes de bañarse en las aguas frescas, Diana comprueba que no haya ningún intruso alrededor: «No hay ninguno;/ Desnudas refresquémonos nadando» (vv. 773-774, p. 70).

Sin embargo, aunque Diana y Bernarda creen tener la máxima autoridad y control, los acontecimientos prueban lo contrario. De hecho, tanto el lector como el resto de personajes tienen conocimiento de sucesos que ellas ignoran. Del mismo modo que Diana desconocía que Calisto estaba encinta, Bernarda se enorgullece<sup>25</sup> porque –según ella– su hija «ha muerto virgen» (Acto III, p. 205). En las *Metamorfosis*, después del encuentro con Júpiter, Calisto se

---

<sup>24</sup> Cuando le insinúan el pecado cometido por alguna de sus hijas, Bernarda responde violentamente: «¡Aquí no se vuelve a dar un paso sin que yo lo sienta!» (Acto II, p. 177). Lo cierto es que en el mito de Calisto, la ninfa se queda embarazada por alejarse del grupo.

<sup>25</sup> No obstante, no queda claro si realmente lo cree o si su orgullo prevalece sobre el dolor de perder a una hija. Ya advertía Lorca en el poema «Fábula y rueda de los tres amigos» de *Poeta en Nueva York* (1940): «Diana es dura» (García Lorca, 1964: 475, v. 55); y Bernarda no lo es menos.

incorpora al grupo y, a pesar de que Diana no percibe nada fuera de lugar, «de las Ninfas fué sentida» (v. 765, p. 69). Algo similar sucede en la casa de Bernarda, pues desde el principio del Acto II las hermanas de Adela y las criadas notan algo extraño en ella, cuando ya se había encontrado a escondidas con Pepe. «Ésta tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada» (Acto II, p. 147), declara la Poncia. La criada advierte a Bernarda: «aquí pasa una cosa muy grande» (Acto II, p. 172). Sin embargo, Bernarda no se entera –o no quiere darse cuenta– de las pasiones levantadas en sus hijas por Pepe.

Para acabar, se debe señalar que Diana y Bernarda defienden radicalmente la pureza, que equivale al rechazo hacia lo masculino. En numerosas ocasiones Bernarda hace hincapié en la pureza de sus hijas: «¡No ha tenido novio ninguna ni les hace falta!» (Acto I, p. 133). No obstante, no busca rodearse de mujeres independientes de los hombres, como en el caso de Diana, sino que pretende mantenerlas alejadas de todo varón por respeto a la convención social de los ocho años de luto y porque los de la zona no están a la altura de sus hijas. Por tanto, el luto de su casa se corresponde con la permanentemente castidad de las ninfas de Diana. Bernarda irónicamente declara: «Afortunadamente mis hijas me respetan y jamás torcieron mi voluntad» (Acto II, p. 174), y se ufana: «Mi vigilancia lo puede todo» (Acto III, p. 192). Ante tal soberbia, la Criada remarca: «Bernarda cree que nadie puede con ella y no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas» (Acto III, p. 194).

Si algún personaje sometido a su autoridad rompe con el principio de pureza, Diana y Bernarda no dudan en aplicar el debido castigo. Cuando se enteran del suceso de la hija de la Libradas, Bernarda muestra su firme postura: «que pague la que pisotea la decencia» (Acto II, p. 179). La matriarca manifiesta su inflexibilidad ante cualquier movimiento fuera de lugar: «Volver la cabeza es buscar el calor de la pana» (Acto I, p. 124), y, por supuesto, la mujer es siempre la culpable. Al fin y al cabo, según ella, «Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en una enemiga» (Acto III, p. 182). Por esa misma razón, Diana no considera perdonar la expulsión de Calisto, a pesar de ser su acompañante favorita: «Mandándola apartar, de tal manera/ Que no pudiese más de allí adelante/ Llamarse de su coro compañera» (vv. 784-786, p. 70). No hay piedad para la que mancilla las aguas sagradas<sup>26</sup> de Arcadia, así como tampoco la hay para quien deshonra la casa de Bernarda Alba.

---

<sup>26</sup> Cuando la Poncia hace uso del popular dicho «¡No llegará la sangre al río!» (Acto II, p. 174), parece evocar el descubrimiento del embarazo por parte de Diana, que conllevará la expulsión inmediata de Calisto del río y de sus dominios por no haber respetado la castidad exigida.

## 4.6 Angustias y Juno

Juno es la esposa legítima de Júpiter y Angustias es la novia lícita de Pepe. No obstante, su posición –a primera vista– privilegiada les va a acarrear más disgustos que alegrías. De Juno son típicas la ira y la venganza, las cuales dirige hacia las innumerables amantes de su marido y los hijos que con ellas engendra, aunque nunca reprehende a un Júpiter causante de los deslices. La Poncia avisa a las hijas de Bernarda de cómo funciona el matrimonio: «el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón» (Acto II, p. 152). En el caso de la diosa del matrimonio, ella tiende más a la ira que a la lamentación. Además, la Poncia le dice a Adela: «Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y esa serás tú» (Acto II, p. 156). Así, en ambas historias la mujer debe ser paciente y soportar las decisiones de un varón siempre atraído por la belleza y la juventud.

Debido a que estas no son las características de Juno, ha de ejercer la vigilancia y el control de las correrías de su marido desde el Olimpo, pues sospecha constantemente de él. En *LCBA*, Angustias muestra una actitud parecida cuando Adela dice de su hermana mayor: «La he visto asomada a las rendijas del portón» (Acto I, p. 130), y la Poncia añade: «estuvo detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres» (Acto I, p. 131). De esta manera, la hija mayor de Bernarda también quiere saber qué se trae Pepe entre manos. En realidad, Angustias ya sospecha de Pepe, aunque todavía no se han casado, y se lamenta: «me habla siempre como pensando en otra cosa» (Acto III, p. 188) –o quizás en otras mujeres–, y añade: «yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas».

No obstante, así como el poder de Diana no es infalible, tampoco lo es la vigilancia de Juno. Cuando las muchachas debaten sobre la hora a la que se marchó Pepe la noche pasada, Angustias exige respuestas de forma inquisitiva, típica de Juno, y pregunta a Magdalena: «¿a qué preguntas, si lo viste?», o a Amelia: «¿Tú por qué lo sabes?» (Acto II, p. 149). La primogénita no mantiene una buena relación con sus hermanas, ya que la envidia y el odio se anteponen. Angustias es la única que no tiene constancia de la relación entre Adela y Pepe, pero sabe que su hermana pequeña lo desea. Por eso, Angustias deja caer que «la envidia la come» (Acto II, p. 153), prueba de su arrogancia.

Una escena de *LCBA* que requiere especial atención es la del retrato del Romano. Se describe a Angustias «(*Entrando furiosa en escena [...]*)» y le pregunta a sus hermanas: «¿Dónde está el retrato de Pepe que tenía yo debajo de mi almohada?» (Acto II, p. 165). En la primera



aparición de Juno en el mito de Ovidio, se describe así su cólera: «Apenas de tal parto nada sabe,/ Cuando con un mirar y afecto airado,/ Y con semblante y voz nada süave,/ A hablar de aquesta forma ha comenzado» (vv. 793-796, p. 70). Angustias se queja de que ha desaparecido el retrato que guardaba en la cama, y de modo paralelo Júpiter ha desaparecido de la vista de Juno. El dios olímpico declara en las *Metamorfosis*: «mi mujer no sabrá esto,/ Y que lo sepa no se me da nada» (vv. 710-711, p. 68). En la obra de Lorca todo comienza a salir a la luz cuando Angustias está convencida de que «Pepe lleva más de una semana marchándose a la una» (Acto II, p. 175), mientras que la Poncia asegura a Bernarda delante de las hijas que «Pepe estaba a las cuatro de la madrugada en una reja de tu casa» (Acto II, p. 176), con lo que todas están de acuerdo. Igualmente, Pepe intentará ocultar a su novia su último encuentro con Adela en el corral, por lo que le miente diciéndole que por la noche no acudirá a visitarla, porque irá con su madre a la capital.

Con frecuencia se hace hincapié en la destacada posición de Angustias respecto a sus hermanas. Al comienzo de *LCBA*, la Poncia y la Criada hacen una breve caracterización de los personajes antes de que aparezcan en escena y de Angustias destacan: «es la hija del primer marido y tiene dineros» (Acto I, p. 119). Angustias deja claro que ella no es hija de Antonio María Benavides como las demás, sino que tiene otra sangre: «No era mi padre» (Acto I, p. 144). Por su parte, Juno era hija de los titanes Saturno y Ops, mientras que Calisto no era más que una ninfa cazadora hija de Licaón. Magdalena recalca que «si [Pepe] viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer yo me alegraría; pero viene por el dinero» (Acto I, p. 140). «Por tus marjales y tus arboledas» (Acto II, p. 170) le echa en cara Martirio a Angustias, debido a que tiene terrenos. Juno contaba con numerosos dominios<sup>27</sup>, porque gobernaba junto a Júpiter. La Poncia expresa: «a mí me parece mal que Pepe esté con Angustias, y a las gentes, y hasta al aire» (Acto II, p. 174), todo el mundo<sup>28</sup> es consciente de que no hay amor en esa relación.

En el mito ovidiano, Juno se encarga de castigar a Calisto transformándola en osa. Destapada la relación entre Pepe y Adela en *LCBA*, Angustias retiene a su hermana amenazándole: «De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!» (Acto III, p. 203). Esta intervención recuerda a la metamorfosis exclusivamente física que sufre Calisto a manos de Juno. Cuando la ninfa da a luz, expresa Juno: «No faltaba, adúltera, más de esto;/

---

<sup>27</sup> Por ejemplo, en el juicio de Paris Juno ofrece el gobierno de Asia entera.

<sup>28</sup> Magdalena añade: «Lo natural sería que te pretendiera a ti, Amelia, o a nuestra Adela, que tiene veinte años, pero no que venga a buscar lo más oscuro de esta casa» (Acto I, p. 140).

Que tu pecado el parto publicase,/ Y el hecho de mi Jove deshonesto/ Con claro testimonio se notase» (vv. 797-800, pp. 70-71). El parto ha provocado que todos conozcan la infidelidad de su marido, así como el último encuentro entre Adela y Pepe los descubre ante todas.

En las *Metamorfosis* Juno presume de su poder y de sus castigos: «Quitéla el ser humano, veisla diosa:/ Así castigaré cualquier culpado,/ Así mi voluntad es poderosa» (vv. 877-879, p. 73). Angustias también contribuye al suicidio de Adela, porque, si no fuera por sus dineros, su hermana menor podría haber sido la prometida de Pepe y no hubiera hecho falta recurrir a la relación prohibida. Juno cierra el mito pronunciando: «No toque el agua pura consagrada/ La que por no ser pura está premiada» (vv. 898-899, p. 74). Por tanto, la historia gira en torno a las consecuencias de romper las normas del lugar mediante un encuentro sexual, rasgo que guarda en común con *LCBA*. Si algo nos enseñan personajes como Angustias o Juno es que ni el dinero ni el poder dan la felicidad. Ambas persistieron en hacer la vida de dos bellas muchachas imposible, pero esta actitud no remediaba el hecho de que no fueran las favoritas de sus respectivas parejas. Al fin y al cabo, Angustias propició que Adela sacara su lado rebelde y se convirtiera en el personaje más querido de la obra de Lorca, mientras que Juno empujó a Calisto a la inmortalidad.

## 5. Conclusiones

Después de llevar a cabo nuestro análisis, podemos concluir que, en efecto, hay influencia de Ovidio en *LCBA*, dado que las coincidencias que se han encontrado en espacios, personajes, situaciones o diálogos son evidentes. Lorca no copia ni imita a Ovidio, pero se ha comprobado que conocía bien las *Metamorfosis* y el mito de Calisto en particular, de manera que pudo haber interiorizado la historia y haber reproducido algunos elementos inconscientemente. Dado que la sociedad contemporánea de Lorca no es igual que la de Ovidio, los aspectos más superficiales del mito sufren una necesaria actualización. No obstante, el mensaje global que transmiten las dos historias –independientemente de que Lorca conformara una denuncia inexistente en Ovidio– es el mismo: la fatalidad que conlleva infringir las convenciones sociales en un ambiente regido por normas estrictas, a la cual las protagonistas han sido arrastradas por fuerzas fuera de su control.

Aunque el mismo Lorca difunda la idea de que *LCBA* se basa en un hecho real y retrata las emociones de su época, las fuentes históricas no excluyen el uso de fuentes literarias. A pesar de que lo anecdótico surja de una situación real, el trasfondo cultural hace que la obra pueda trascender lo puramente andaluz. Por tanto, Lorca refleja a la mujer atemporal y al hombre

atemporal, no únicamente a la mujer y al hombre andaluces de la primera mitad del siglo XX, lo cual contribuye a las coincidencias con los personajes de Ovidio. Además, las reminiscencias ovidianas son reforzadas por el hecho de que Lorca presente en *LCBA* un esquema atemporal con las características del mito que permite la descripción del comportamiento humano volviendo a su vertiente profunda y eterna.

A pesar de que los estudios de la obra dramática lorquiana en relación con la literatura grecolatina suelen centrarse en la comparación con tragedias griegas y sus protagonistas, hay otros mitos menores que Lorca conocía muy bien y que pudieron influir en su teatro con la misma magnitud. Con referencia a *LCBA*, se han estudiado, por ejemplo, las semejanzas entre las figuras de Adela y la Antígona de Sófocles, pero nunca antes las que comparte con la ninfa Calisto. Este mito, que ha inspirado a diferentes pintores de renombre, no ha recibido demasiada atención en el terreno literario. Quizás se deba a que no es uno de los mitos más conocidos de las *Metamorfosis*, al contrario que el de Dafne y Apolo, Narciso, Faetón o Píramo y Tisbe. Así, aunque la obra de Federico García Lorca ha sido estudiada ampliamente, todavía quedan muchas investigaciones por llevar a cabo. El presente trabajo pretende aportar una nueva lectura de *LCBA* para comprender mejor sus personajes y los elementos que la componen, así como llamar la atención sobre todo un abanico de historias no tan populares ni recurrentes que pudieron inspirar a Lorca, como es el caso de la ninfa Calisto.

## 6. Bibliografía

- AGUILAR, Rosa María (2006): «El mito griego en la poesía de García Lorca», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. José María Camacho Rojo, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 209-235.
- ARSÉNTIEVA, Natalia (2006): «Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. José María Camacho Rojo, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 249-308.
- BETTELHEIM, Bruno (2014): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona: Crítica.
- BOSCÁN DE LOMBARDI, Lilia (1998): «El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 4, coord. Derek Flitter, Birmingham, pp. 107-114.
- CAMACHO ROJO, José María (2006): «Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. José María Camacho Rojo, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 87-111.
- CARMONA VÁZQUEZ, Antonia (2006a): «Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. José María Camacho Rojo, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 323-345.
- \_\_\_\_\_ (2006b): «Elementos míticos en el teatro de Eurípides y García Lorca», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. José María Camacho Rojo, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 419-437.
- CRISTÓBAL, Vicente (2006): «Imágenes lorquianas de cuño clásico: metonimias y metáforas mitológicas», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. José María Camacho Rojo, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 185-198.

- DA SILVA FILHO, José Francisco (2014): *Un análisis mitopoético e imaginal de La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca, y Dorotéia, de Nelson Rodrigues*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona [en línea]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/133267> [Consulta de enero de 2017].
- DOMÉNECH, Ricardo (2008): *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Fundamentos.
- EDWARDS, Gwynne (1983): *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos.
- ESQUILO, SÓFLOCLES y EURÍPIDES (2016): *Obras completas*, eds. Luz Conti *et al.*, Madrid: Cátedra.
- FEAL, Carlos (1989): *Lorca: tragedia y mito*, Ottawa: Dovehouse.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel (1968): «Los dioses de Federico», *Cuadernos hispanoamericanos*, 217, pp. 30-43.
- GARCÍA LORCA, Federico (1964): *Obras Completas*, Madrid: Aguilar.
- \_\_\_\_\_ (1980): *Obras Completas*, Madrid: Aguilar.
- \_\_\_\_\_ (2002): *La casa de Bernarda Alba*, eds. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2016): *Un lector llamado Federico García Lorca*, Barcelona: Taurus.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José (2006): «¿Ecos virgilianos en la poesía de Lorca?», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. José María Camacho Rojo, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 309-319.
- KIRK, G. S. (2006): *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona: Paidós.
- LÓPEZ OJEDA, Esther (2007): «Lorca y la tragedia griega. El caso concreto de Bodas de sangre», en *Congreso Internacional "Imágenes", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, coord. María Josefa Castillo Pascual, Universidad de La Rioja, pp.747-764.

- MARTÍNEZ NADAL, Rafael (1980): *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid: Fundación Juan March-Cátedra.
- MORLA LYNCH, Carlos (2008): *En España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo, 1928-1936*, Sevilla: Renacimiento.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1887): *Las Metamorfosis*, I, Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cía.
- RODRIGO, Antonina (1984): *García Lorca. El amigo de Cataluña*, Barcelona: Edhasa.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (2006): «Las tragedias de García Lorca y los griegos», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. José María Camacho Rojo, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 357-367.
- RUIZ SOLA, Aurelia (2006): «El mito antiguo y su proyección dramática», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, ed. José María Camacho Rojo, Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 369-384.
- VARELA ÁLVAREZ, Violeta (2009): «El concepto de tragedia en la trilogía rural lorquiana», *Stichomythia*, 9, pp. 89-107.